

## EIN MYTHOS WIRD INS BILD GESETZT: FAUST IN DER BILDENDEN KUNST

Nils Büttner (Göttingen)

### Vom Aussehen eines Negromanten: Die Faustsage in der Bildenden Kunst vor Goethe

Der französische Dichter Gustave Flaubert hielt die Illustration für eine »moderne Erfindung, geschaffen, um jede Literatur zu entehren«,<sup>1</sup> und Goethes Ausspruch, »Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselweise«, weist in die gleiche Richtung.<sup>2</sup> Beide Aussagen scheinen von der Angst getragen, daß Illustratoren die Texte mißdeuten könnten. In der hier zum Ausdruck kommenden Befürchtung liegt jedoch begründet, was die Auseinandersetzung mit bildkünstlerischen Umsetzungen literarischer Vorlagen so interessant macht. So geben nicht zuletzt die Buchillustrationen Auskunft darüber, ob und wie ein Text zu unterschiedlicher Zeit verstanden wurde. Die im Jahre 1587 vom Frankfurter Verleger Johann Spies herausgegebene *Historia von D. Johann Fausten* war ohne jeden Bildschmuck erschienen. Im folgenden Jahr kamen jedoch einige Raubdrucke auf den Markt, deren Titelvignetten den »weitbeschreyten Schwartzkünstler« im Dialog mit dem Teufel zeigten.<sup>3</sup> Seither hat sich eine fast unübersehbare Zahl von Künstlern in beinahe allen Medien der bildenden Kunst mit dem Fauststoff auseinandergesetzt. So gilt auch für die Bildtradition, was Karl Engel anlässlich des dreihundertsten Jubiläums des ersten Faustbuches zur literarischen Überlieferung schrieb: »Dieses merkwürdige Buch, die Quelle der ganzen Faustliteratur, gab den ersten Anstoß zu tausenden von Schriften in allen Formen und Fassungen. Die Quelle schwoll an, und unaufhaltsam wälzten sich die Fluthen der Faustschriften durch die Jahrhunderte.«<sup>4</sup> Bei aller Flut, auch der bildlichen Überlieferung, schöpften jedoch die meisten Künstler, die

sich mit der Faustsage auseinandersetzten, aus den gleichen Quellen. So beziehen sich nahezu alle frühen Faustdarstellungen und Illustrationen auf die unterschiedlichen Volksbücher. Dramatische Bearbeitungen, darunter auch solche, denen eine große Wirkung auf die folgende Literatur beschieden war, wie beispielsweise der *Faust* Marlowes, spielen, gemessen daran, eine untergeordnete Rolle.<sup>5</sup> Das sollte sich erst ändern, als im Jahre 1808 der *Faust* Goethes erschien. Innerhalb kürzester Zeit wurde diese »Tragödie«, wie der Autor selbst sein Werk nannte, zu einem der am häufigsten illustrierten Stoffe der Weltliteratur. Goethe hatte der Faustfigur die Gestalt verliehen, die von nun an die bildenden Künstler inspirieren sollte. Zwar blieb das Volksbuch unvergessen, zwar wurden auch andere Faustdichtungen illustriert, doch war diesen kaum eine vergleichbare Wirkung auf die bildende Kunst beschieden. Kaum zählbar sind die Bilder und Illustrationen, die zu diesem Werk entstanden.

Die ältesten bildlichen Darstellungen der Faustsage finden sich in einem von dem Nürnberger Patrizier Christoph Rosshirt um 1575 zusammengestellten Familienbuch.<sup>6</sup> Rosshirt hat darin nicht nur einige Tischreden Luthers sorgfältig abgeschrieben, sondern teilt auch eine ganze Anzahl Geschichten mit, die zu seiner Zeit im Schwange waren. Dabei berichten gleich vier verschiedene Erzählungen von den Taten und Abenteuern des Dr. Johann Faust, wobei jeder Geschichte eine kleine, aquarellierte Federzeichnung beigegeben ist.<sup>7</sup> Diese dilettantischen Illustrationen belegen als vielleicht früheste Bildzeugnisse, daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahr-



Abb. 43 *Volksbuch vom Doctor Faust.*, Titelholzschnitt. Straßburg 1588. 8°

hundreds »allenthalben ein grosse nachfrage nach gedachtes Fausti Historia bey den Gastungen vnnnd Gesellschaften« bestand. Mit diesen Worten leitete Johann Spies, der als erster Verleger den Bedarf für eine zusammenfassende Darstellung der Abenteuer des berühmten Schwarzkünstlers erkannt hatte, 1587 seine *Historia von D. Johann Fausten* ein. Wenig später schon versuchten auch andere diese Nachfrage zu befriedigen, und es erschien eine nicht kleine Zahl von Neuausgaben und Nachdrucken (vgl. S. 59 ff.). Sie trugen nicht nur zu einer weiteren Verbreitung des populären Sagenstoffes bei, sondern mit ihnen erschienen auch die ersten gedruckten Faustbilder.<sup>8</sup> Es handelte sich dabei um kleine, in Holz geschnittene Titelvignetten, die beinahe ausnahmslos Faust im Dialog mit dem Teufel zeigen. Im Hintergrund sind in der Regel weitere Szenen simultan dargestellt, meist der von Teufeln gepeinigten oder in die Lüfte entführten Faust.<sup>9</sup> Exemplarisch für die Titelholzschnitte der frühen Volksbücher sei hier auf den ersten Neudruck der

Spiesschen Ausgabe verwiesen, der 1588 in Straßburg erschien (Abb. 43). Die in Holz geschnittenen Titelvignetten sind nicht von hohen künstlerischen Intentionen getragen; vielmehr handelt es sich um Massenprodukte, die durch eine möglichst drastische Aufmachung zum Kauf des Buches reizen sollten. Ihnen läßt sich auch der ebenfalls das Mittelmaß nicht übersteigende Titelholzschnitt des 1631 neu aufgelegten Faustdramas von Christopher Marlowe zur Seite stellen, der ersten dichterisch bedeutenden Bearbeitung (Kat. 52).<sup>10</sup> Auch hier ist dem als Hexenmeister gezeigten Faust, der ein Buch und einen Zauberstab in Händen haltend in einem magischen Zirkel steht, der Teufel gegenübergestellt. Anders als auf den Titelblättern der Volksbücher ist jedoch nicht der Dialog zwischen Faust und Mephisto dargestellt, sondern vielmehr der Moment der Beschwörung. Dennoch aber scheint die Darstellung der älteren Tradition verhaftet. Auffällig ist dabei, daß es keine illustrierten Ausgaben von Marlowes Faust gibt, obwohl er in der Literatur bis über Goethe hinaus fortwirkte. Auch sind bisher keine Bildzeugnisse aus dem 16. oder 17. Jahrhundert bekannt geworden, die sich eindeutig auf dieses Faustdrama beziehen.<sup>11</sup>

Anders als aus dem deutschen, englischen und französischen Sprachraum<sup>12</sup> ist aus den Niederlanden eine große Anzahl illustrierter Ausgaben des Faustbuches überliefert. Den Anfang in einer langen Reihe machte 1592 eine Schrift, die unter dem Titel *Warachtighe Historie van Doctor Iohannes Faustus* in Dordrecht erschienen war (Abb. 44).<sup>13</sup> Die sechs dem Buch beigegebenen Holzschnitte sind jedoch nicht eigens für diese Ausgabe entstanden, sondern wurden vielmehr zuvor schon in anderen Werken verwandt.<sup>14</sup> Der Titelholzschnitt zum Beispiel, der einen Mann am Fuß eines feuerspeienden Berges zeigt, hat im Faustbuch eigentlich wenig Sinn.<sup>15</sup> Der Berg ist hier wohl als Eingang der Hölle gemeint und macht deutlich, daß für den Drucker des ausgehenden 16. Jahrhunderts Faust und die Hölle eine beinahe

zwingend aufeinander aufbauende Assoziation bedeuteten. Eigentlich war dieser Holzschnitt jedoch als Illustration für eine Beschreibung des Untergangs von Pompei gefertigt und stellt den Tod des älteren Plinius dar.<sup>16</sup> Ein solches Verfahren der Zweitverwendung war allgemein üblich, und die Verleger dieser Bücher wie auch ihre Leser störte es wenig, wenn die Illustrationen nur sehr entfernt mit dem Text zu tun hatten. Bei diesen dem Faustbuch beigegebenen Bildern handelte es sich somit nicht um Illustrationen im engeren Sinne.

Schon wenige Jahre später, 1608, erschien in Arnheim erstmals eine Ausgabe des Volksbuches vom Doktor Faust, die durchgehend mit eigens zu diesem Zweck gefertigten Holzschnitten illustriert war.<sup>17</sup> Diese Neuauflage war mit insgesamt vierzig »schoone Figuren verciert«, von denen die meisten mehrere Male vorkommen, einer sogar siebenmal. Der Inhalt der Illustrationen orientierte sich dabei an der Fülle der geschilderten Begebenheiten und ergab sich aus der Kapiteleinteilung,<sup>18</sup> wobei jedes einzelne Kapitel mit einem den Inhalt mehr oder weniger treffend charakterisierenden Holzschnitt versehen war.<sup>19</sup>

Die große Zahl unterschiedlicher Ausgaben, die dieses Buch in den Niederlanden erlebte,<sup>20</sup> ist ein deutliches Indiz für die große Beliebtheit, deren sich Faust bei der holländischen Leserwelt erfreute. Überhaupt wurde zu dieser Zeit in den Niederlanden viel gelesen, was in der Tatsache begründet liegen mag, daß die Alphabetisierungsrate in der holländischen Republik, gemessen an den europäischen Nachbarländern, überdurchschnittlich hoch war. Der in den Niederlanden zur führenden Konfession gewordene Calvinismus förderte die selbständige Bibellektüre, und selbst arme Kinder besuchten mindestens fünf Jahre lang eine Schule.<sup>21</sup> Das Lesen blieb so nicht allein den Angehörigen der höheren Gesellschaftsschichten vorbehalten, vielmehr war diese »Leselust« ein gesamtgesellschaftliches Phänomen. Dies wird durch die Tatsache illustriert, daß beispielsweise im Jahr 1655 gleichzeitig

**Warachtighe  
Historie van  
Doctor Iohannes Faustus,  
die eenen wtnemenden grooten Coos-  
uenaer en Swart-Constenaer was / van  
zjne duyvelsche verschijninghe / van zijn on-  
Christelick leuen / wonderlike Auentu-  
ren / en van zijn Schrikelicke en  
grouwelick eynde ende  
Afscheydt.**

Ouergheset wt de Hoöchduytsche Sprake door  
Carol. B. Medic.

Deut. 18. 10.

**Wat onder v niet ghevonden en worde een Cooue-  
naer oft een Besweerder / &c. Want wie sulcx  
doet / die is den heere eenen grouwel.**



Iacob. 4. Vers. 7. 8.

**Weest Godt onderdanich / Wederstaet den Duyvel  
en hy sal van v blieden / naket tot God / end' hy sal  
tot v naken.**

**AN. M. D. XCII.**

Abb. 44 *Warachtighe Historie van Doctor Iohannes Faustus.*, Dordrecht 1592. kl. 8°

zwei verschiedene Ausgaben von Jacob Cats' Ehehandbuch, der Versdichtung *Houwelyck*, erschienen: zum einen eine Folioausgabe mit hervorragenden Stichen für die Begüterten, zum anderen eine Duodeztausgabe mit Holzschnitten für die weniger Reichen.<sup>22</sup> Auch wenn in der einfacheren Version einige Embleme durcheinandergeraten sind,<sup>23</sup> setzt das Vorhandensein eines in beiden Ausgaben identischen Textes ein durch Klassenunterschiede nicht streng getrenntes Lesepublikum voraus. Gelesen wurden neben religiösen Schriften vor allem auch Romane, Novellen, Erzählungen und Abenteuergeschichten, darunter auch die *Historie van Doctor Johannes Faustus*.<sup>24</sup> Auch Künstler wurden von der allgemeinen Lust am Lesen erfaßt,<sup>25</sup> so daß es kaum verwunderlich erscheint, daß ein Großteil der frühen Illustrationsfolgen und Faustbilder in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts ihren Ursprung hat. Vor allem niederländische Künstler waren es, die das mit zunehmender Verbreitung der Faustsage wachsende Interesse an Bildern und vor allem an Bildnissen des Schwarzkünstlers zu befriedigen suchten. Kein Bildnis hat aus einer sonst an gemalten und gedruckten Porträts nicht armen Zeit das Aussehen und die Erscheinung des historischen Faust, des »weitbeschreyten Schwarzkünstler, bewahrt. Auch das älteste Volksbuch macht über Fausts Äußeres keine Angaben. Nur in Rudolff Widmans 1599 erschienenen *Warhaffigen Historien des Johannes Faustus* finden sich vereinzelte Hinweise auf die Gestalt des Hexenmeisters. So wird er im 41. Kapitel als ein »klein hockendt Mann« beschrieben, wobei ein anschließender Vergleich mit Aesop an einen Buckligen denken läßt.<sup>26</sup> An anderer Stelle heißt es, daß Faust »ein hochruckriges Männlein, eine dürre Person, habend ein kleines grauwes Bärtlein« gewesen sei.<sup>27</sup> Widmans 1599 erschienenes Faustbuch war nie sonderlich verbreitet, und so verwundert es nicht, daß eines der frühesten Einzelbilder zur Faustsage den Hexenmeister ganz anders zeigt (Kat. 101). Sein Entwerfer ist der 1583 in Delft ge-

borene Kupferstecher und Formschneider Christoffel van Sichem (1546 – 1624).<sup>28</sup> Dessen Kupferstich ist zusammen mit einer Serie von Porträts entstanden, die gleichzeitig unter dem holländischen Titel *Het Tooneel der Hoofi-Ketteren* und auf deutsch als *Beschreibung und abbildunge der fürnembste Haupt-Ketzer* 1608 in Amsterdam erschien.<sup>29</sup> Das Faust-Porträt wurde zu dieser Zeit einzeln vertrieben, ergänzte jedoch in einer 1666 in Middelburg erschienenen Neuauflage – gleichzeitig mit dem Bild Menno Simonsz, des Gründers der wiedertäuferischen Sekte der Mennoniten – die Serie der Ketzer.<sup>30</sup> Dem verhältnismäßig jungen Faust hat van Sichem ganz in der ikonographischen Tradition der Volksbuchtitel den Teufel gegenübergestellt, der diesmal in eine Mönchskutte gewandet ist.<sup>31</sup> Diese Darstellung geht wahrscheinlich auf das 1587 von Johann Spies verlegte älteste Volksbuch (Kat. 27) zurück, das er während seines Aufenthaltes in Basel (1568 – 1598) kennengelernt haben mag.<sup>32</sup> Van Sichem illustriert den Anfang des fünften Kapitels, in welchem Faust dem Mephisto auf-erlegt, daß, »so oft er jn forderte, er jm in gestalt vnd Kleydung eines Franciscaner Münchs, mit einem Glöcklin erscheinen sollte, vnd zuvor etliche Zeichen geben, damit er am Geläut könnte wissen, wenn er daher komme«. <sup>33</sup> Auch die im Hintergrund gezeigten Szenen illustrieren Passagen aus dem Volksbuch. So ist die Beschwörung des Teufels gezeigt, bei der Faust, getreu der Überlieferung, »zween grosse Cirkel« zog. Daneben steht die Unterzeichnung des Kontraktes, darüber Fausti Höllenfahrt, bei der der auf einem Sessel sitzende Schwarzkünstler von einem »Teuffelischen Würmb« in die Hölle getragen wird.<sup>34</sup> Das rechts im Hintergrund gezeigte Motiv des brennenden Hauses erklärt sich aus der ikonographischen Tradition spätmittelalterlicher Weltgerichtsaltäre und bedeutet den Eingang zur Hölle.<sup>35</sup> Diese offensichtlich unter dem Eindruck des Volksbuches entstandene Darstellung beeinflusste ihrerseits den Illustrator des holländischen Faustbuches von 1608.<sup>36</sup>



Abb. 45 Adriaen Matham: *Mephistopheles führt Faust die Helena zu*, [1642] Federzeichnung, 300 x 210 mm. Amsterdam, Rijksprentenkabinett.

Einen ganz anderen Faust, als ihn Christoffel van Sichem vorführt, zeigt eine auf 1642 datierte Federzeichnung des Malers und Kupferstechers Adriaen Matham (um 1600 – 1654?), dessen Blatt unter den frühen Faustdarstellungen unzweifelhaft eine Sonderstellung einnimmt (Abb. 45).<sup>37</sup> Der mit Pelzschabe und Barett gekleidete, bärtige Faust ist frontal zum Betrachter gewandt. Er sitzt in seiner engen Klausur hinter einem Tisch, das zur Seite geneigte Haupt im »gestus melancholicus« auf die linke Hand gestützt. Seine Brille in der Hand, blickt er versunken über ein Buch hin, das aufgeschlagen vor ihm liegt. Die Frau, die mit entblößten Brüsten neben ihm steht, scheint er so wenig wahrzunehm-

men wie den im Hintergrund lauerten Teufel. Im Gegensatz zu den Illustrationen der Volksbücher, die den Hexenmeister zum Thema hatten, der durch Nekromantie und Schwarze Kunst den Teufel beschwört, stellt Matham einen grübelnden Faust dar. Auch wenn ein aufgeschlagenes Zauberbuch, Fledermaus, Vogelbalg und Pferdeschädel ihn als Zauberer ausweisen, ist hier doch deutlich ein melancholischer Gelehrter gezeigt. Daß es sich bei diesem tatsächlich um Faust handelt, geht weniger aus den im Raum verteilten Zauberrequisiten hervor als aus einem Brief, der rechts neben dem Bücherstapel auf dem Tisch liegt. Die auf dem Original deutlich zu lesende Adresse

lautet: »Doctissimo, Prudentissimo Viro Iohanni Fausto, habitanti Wirthenberga 1535«. Die junge Frau, welche die Kerze aus dem Leuchter genommen hat, um die Aufmerksamkeit des Gelehrten auf sich zu ziehen, ist vermutlich Helena, die der im Hintergrund gezeigte Teufel dem Faust zuführt. Die Erzählung *Von der Helena auß Griechenland / so dem Fausto Beywohnung gethan in seinem letzten Jahr*, findet sich zwar schon im ältesten Volksbuch,<sup>38</sup> doch erscheint es unwahrscheinlich, daß Matham durch diese Überlieferung zu seiner Darstellung inspiriert wurde. Zwar schließt Faust dort den Pakt mit dem Teufel aus Wissens- und Erkenntnisdrang heraus, doch zeigt er sich im Verlauf der beschriebenen vierundzwanzig Jahre selten als wirklicher Gelehrter. Kennzeichnend dafür ist es wohl, daß der Illustrator des niederländischen Volksbuches von 1685, der ihn in vierzig Phasen seines Lebens darstellt, ihn kein einziges Mal als Gelehrten vorführt.<sup>39</sup> Ein solcher ist jedoch von Matham eindeutig gemeint, was nicht zuletzt an Fausts Kostüm abzulesen ist. Matham stellt ihn nämlich nicht in der zu seiner Zeit modernen Kleidung dar, sondern zeigt ihn in der Tracht des 16. Jahrhunderts. Als Matham sein Faustbild schuf, waren die Schaubе und das flache Barett schon lange aus der Mode. Andererseits hatten sie sich in der bildenden Kunst als die typische Kleidung des Gelehrten etabliert,<sup>40</sup> indem man zur Charakterisierung dieses Standes das Kostüm jener Zeit wählte, die im Norden den eigentlichen Typus des Gelehrten hervorgebracht hatte. Im 16. Jahrhundert hatten die großen Humanisten gewirkt, auch war es zu dieser Zeit in Mode gekommen, deren Schriften ein gedrucktes Porträt voranzustellen; ihre Bildnisse wurden in Kupferstichen und Holzschnitten in großer Zahl verbreitet. Diese Porträts nun zeigen die würdigen Männer in der zeitgenössischen Standestracht: mit Pelzschaube und Barett. Nicht selten greifen die Darstellungen dabei auf die ältere Bildtradition des Heiligen Hieronymus zurück, der seine Prominenz der von ihm verfaßten lateinischen Bibelübersetzung,

der *Vulgata*, verdankte.<sup>41</sup> Albrecht Dürer (1471 – 1528) war es, der dieses Thema nicht nur aufgriff und verbreitete, sondern ihm mit seinem *Hieronymus im Gehäuse* von 1514 eine vorbildliche Form verlieh.<sup>42</sup> In seinem Kupferstich finden sich einige der ikonographischen Topoi vorgebildet, die auch in späteren Studienstufenbildern begegnen. Diese Verwandtschaft mag sich daraus erklären, daß Hieronymus durch seine Kenntnis auch der antiken Autoren wie durch seine Bibelübersetzung als Prototyp des *homo literatus* erschien.<sup>43</sup> Wiederum im *Ceuvre* Dürers findet sich auch ein deutlicher Beleg für den Rückgriff auf die Hieronymus-Ikonographie in einem Gelehrtenbildnis. So identifiziert sein 1521 gestochenes Porträt des *Erasmus von Rotterdam* bewußt den Humanisten mit dem Kirchenvater.<sup>44</sup> Bilder dieser Art mögen in der Folge die Vorstellung vom Gelehrten als einem Mann, der in der Tracht des 16. Jahrhunderts in seiner Klausur sitzt, befördert haben. Diese Vorstellung war schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts so gefestigt, daß 1608 bei einer Festaufführung der *Nederduytschen Academie* in Amsterdam Aeskulap als Mann der Wissenschaft mit Schaubе und Barett bekleidet war, statt durch antikische Gewandung kenntlich gemacht zu werden.<sup>45</sup> Auch Matham beruft sich mit seiner Zeichnung auf diese ikonographische Tradition und zeigt seinen Faust, in Anlehnung an Darstellungen des Heiligen Hieronymus,<sup>46</sup> als einen Gelehrten in seiner Studierstube.<sup>47</sup> Diesen Gelehrten fand Matham, wie oben erwähnt, nicht in den Volksbüchern vorgebildet, sondern eher im Faustdrama Marlowes, dessen niederländische Bearbeitung er gesehen haben mag.<sup>48</sup> Das Wissenschaftsmotiv wird hier nicht bloß angedeutet, sondern ist das beherrschende Thema des ganzen Stückes. Marlowes Drama nun, dessen Held eine viel tragischere Figur ist als der Faust des Volksbuches, mag das holländische Schauspiel beeinflussen haben.<sup>49</sup> Leider ist über die holländische Theaterpraxis des 17. Jahrhunderts nur wenig bekannt. Tatsächlich gab es wohl nur in

Amsterdam eine ›Schaubühne‹, die einzige im ganzen Land. In den großen Städten, in Den Haag, Haarlem, Utrecht und Leiden wurden allerdings von Zeit zu Zeit Vorstellungen veranstaltet, jedoch fast nur während der Kirmes; die besten Kräfte der herumreisenden Schauspielertruppen hatten beinahe durchweg früher der Amsterdamer Bühne angehört.<sup>50</sup> Von den Schwänken und volkstümlichen Stücken, die diese reisenden Truppen aufführten, sind kaum mehr Texte überliefert.<sup>51</sup> Im Jahre 1731 wurde jedoch ein ungefähr dreißig Jahre zuvor niedergeschriebenes ›Tooneelspel‹ veröffentlicht, das *De Hellevaart van Dokter Joan Faust* (= ›Die Höllenfahrt des Doktor Faust‹) zum Thema hatte. Es handelte sich dabei um die Umarbeitung eines älteren holländischen Faustspiels, das der 1689 verstorbene wandernde Komödiant Floris Groen in Anlehnung an Marlowes Drama verfaßt hatte.<sup>52</sup> In diesem Stück nun wird gegen Ende der vierundzwanzigjährigen Frist durch zwei Studenten ein Bekehrungsversuch Fausts unternommen. Sie überreichen ihm eine Bibel, in der er zu lesen beginnt, woraufhin er, seine Freveltaten bereuend, den Mephisto fortschickt. Dieser aber verführt ihn und gewinnt schließlich Faustens Seele durch eine schöne Frau zurück.<sup>53</sup> Daß Matham genau dieses Stück kannte, ist zweifelhaft, doch erscheint es durchaus denkbar, daß er eine ähnliche Aufführung gesehen hat.<sup>54</sup>

Neben diesen beiden bildmäßig gefaßten Faustdarstellungen gibt es jedoch auch einige Bildnisse, die vorgeben, den berühmten Schwarzkünstler und Nekromanten darzustellen. So zeigen verschiedene Ausgaben vom Volksbuch des *Christlich-Meynenden* auf dem Titelblatt oder als Frontispiz ein Faust-Porträt.<sup>55</sup> Wie auch bei den Illustrationen des ersten holländischen Faustbuches handelt es sich dabei nicht selten um Bilder, die schon in anderen Büchern Verwendung gefunden hatten. Einige undatierte, in Köln erschienene Ausgaben zeigen das typische Porträt eines Humanisten oder Theologen des 16. Jahrhunderts. Wie in den anderen Fällen ist auch hier keine Spur einer

gewollten Charakteristik zu entdecken,<sup>56</sup> doch wirkt in diesem Bild möglicherweise die Verwechslung mit dem im 15. Jahrhundert in Mainz tätigen Buchdrucker Johannes Fust nach.<sup>57</sup> Aus der Ähnlichkeit der Namen entstanden, ist diese Verwechslung des Schwarzkünstlers mit dem Drucker vom 16. Jahrhundert an über dreihundert Jahre nachweisbar.<sup>58</sup> So erscheint Faust – in einem dem Titelholzschnitt des *Christlich-Meynenden* ähnlichen Porträt – auf Jacob Houbrakens Titelkupfer zu Michael Maitaires 1719 erschienenen *Annales typographici* neben Johannes Froben, Aldus Manutius und Gutenberg.<sup>59</sup>

Verbreiteter als diese Darstellungen war ein anderes Porträt, das schon in der ältesten Ausgabe des Volksbuches vom *Christlich-Meynenden* dem Titelblatt gegenübergestellt war. Es gehört zu einer Gruppe von Faust-Bildern, die fälschlich in den Umkreis Rembrandts gerückt wurden und denen ein besonders langes Nachleben beschieden war.

Als Johann Carl Wilhelm Moehsen (1722 – 1795) im Jahre 1771 sein *Verzeichnis einer Sammlung von Bildnissen, größtentheils berühmter Ärzte* veröffentlichte, vermerkte er über den Doctor Faust: »Mit denen bekannten elenden Tragoedien von ihm, hat es Gott lob! ein Ende, da man endlich solche einfältige Vorurtheile abgelegt hat, und vernünftigeren Vorstellungen liebt. Faust hat es nunmehr lediglich Rembrandten zu danken, daß seiner noch gedacht wird.«<sup>60</sup> Moehsen dachte bei diesen Zeilen an ein kleines Porträt, das mehr als einhundert Jahre zuvor im Verlag des Pariser Kunsthändlers François Langlois (1589 – 1647) erschienen war, der sich selbst Ciartres nannte (Kat. 102).<sup>61</sup> Die über dem Porträt angebrachte Beischrift weist den Dargestellten als *Doctor Faustus* aus und gibt als Inventor, also Erfinder des Bildes Rembrandt an. Stecher des Blattes war vermutlich der um 1605 in Paris geborene und bis 1670 tätige Zeichner und Kupferstecher Jérôme David.<sup>62</sup> Dieser hatte jedoch nicht nach einem Entwurf Rembrandts gearbeitet, sondern sich für sein Faust-Porträt vielmehr eines

anonym erschienenen Studienblattes als Vorlage bedient, als dessen Autor heute Joris van Vliet angenommen wird.<sup>63</sup> Wenig nur ist über diesen Künstler bekannt, der um 1610 in Delft geboren wurde. Wahrscheinlich trat er um das Jahr 1630 oder wenig später in Rembrandts Atelier ein, in dem er eine Anzahl Radierungen schuf, die – heute zum Teil verlorene – Werke des Meisters reproduzieren.<sup>64</sup> Da van Vliet nachweislich nach Gemälden Rembrandts arbeitete, lag die Vermutung nahe, daß in seinem alten Mann ein Werk des Meisters reproduziert sei, zumal schon im 17. Jahrhundert ein unbekannter Verleger die Platte mit dem Monogramm RHL versehen hatte.<sup>65</sup> Tatsächlich nun ist das Studienblatt nach einem Gemälde der Rembrandt-Schule entstanden, das die Flucht nach Ägypten zum Thema hat. Der niederblickende Alte ist dabei nach dem Kopf des Joseph gebildet, der hinter der stillenden Maria, in einem Buch lesend, gezeigt wird.<sup>66</sup> Dieses Gemälde, das bis auf unsere Tage bewahrt geblieben ist,<sup>67</sup> wird schon in einem Nachlaßinventar aus dem Jahre 1669 als gemeinsame Arbeit der Rembrandtschüler Gerrit Dou (1613 – 1675) und Govaert Flinck (1615 – 1660) ausgewiesen.<sup>68</sup> Ciarres, der zu seiner Zeit den Ruf eines bedeutenden ›Connoisseurs‹ hatte,<sup>69</sup> mag das gewußt und dennoch, auf die verkaufsfördernde Wirkung des schon damals zugkräftigen Namens ›Rembrandt‹ bauend, diesen als Inventor angegeben haben.<sup>70</sup> Bemerkenswerter aber als die Genese eines anonymen Studienkopfes, die aus einem Heiligen Joseph einen Doktor Faust werden ließ, ist die Tatsache, daß dies von David gestochene Blatt in einer Serie mit sechs- und dreißig *Têtes de Philosophes*, also Köpfen von Philosophen, erschien. Es handelte sich dabei um eine Reihe von Idealporträts der bedeutendsten Geistesgrößen aller Zeiten, welche die ebenfalls erschienenen Bildnisserien berühmter Könige, Fürsten und Ärzte ergänzen sollte. Der Serie war ein solcher Erfolg beschieden, daß sie binnen kurzer Frist mehrere Neuauflagen erlebte und selbst in Italien nachgedruckt wurde.<sup>71</sup> Das gibt einen

deutlichen Hinweis darauf, welchen Bedeutungswandel die volkstümliche Faustsage binnen eines Jahrhunderts im kollektiven Bewußtsein der mitteleuropäischen Kulturwelt durchgemacht hatte. Aus dem landfahrenden Schwarzkünstler, über den seine Zeitgenossen in Deutschland sich durchwegs mit unverhohlener Geringschätzung äußerten, wurde nur etwa ein Jahrhundert nach seinem Tode ein bedeutender Philosoph, der in die Gesellschaft von Königen und Weisen aufgestiegen war.<sup>72</sup> Gleichberechtigt stand er nun neben Heraklit, Demokrit und Aristoteles.

Zu Zeiten der Renaissance war in humanistisch gebildeten Kreisen das Bedürfnis entstanden, die Bildnisse verehrter Größen der Geschichte zu besitzen. So war im Laufe des 16. Jahrhunderts, begünstigt durch die fortschreitende Entwicklung und Verbreitung des Kupferstiches, eine Reihe von Porträtwerken entstanden, in deren Mittelpunkt neben den Herrschern vor allem die bewunderten antiken Philosophen standen. In die Reihe dieser erlauchten Heroen der Geisteswelt aufgenommen zu werden, war eine der größten Auszeichnungen, die einem Zeitgenossen zuteil werden konnte. Die Bedeutung dieses Ehrenzeichens wird im Falle Fausts noch dadurch erhöht, daß sie im zu dieser Zeit tonangebenden Paris erfolgte und daß Ciarres zu seiner Zeit nicht der einzige war, der Faust diese Ehre zukommen ließ. Nur knapp zehn Jahre nach ihm, zwischen 1652 und 1656, gab der Verleger Baltazar Montcornet (um 1600 – 1668) ein anderes Bildnis des deutschen ›Philosophen‹ heraus (Kat. 103). Montcornet betrieb in der Pariser *Boutique au Faubourg Saint Marcel* ein Unternehmen, das auf die Serienproduktion von Ornamentstichen und Porträts spezialisiert war. Auch dieses Blatt erschien in einer Reihe mit anderen Bildnissen berühmter Männer, wobei Faust nicht nur durch die Bildunterschrift zum deutschen Philosophen erhoben, sondern darüber hinaus durch die Beigabe eines Wappens geadelt wurde. Montcornets Faustporträt ist dabei offensichtlich auf ähnliche Weise zustande

gekommen wie das bei seinem Konkurrenten Ciartres erschienene. Wiederum diente als Vorlage ein anonymes niederländisches Studienblatt, das, mit einer Beischrift und einer vermeintlichen Signatur Rembrandts versehen, zum Porträt umgewidmet wurde. Diesem ›Philosophen‹ war jedoch kein so langes Nachleben und solche Verbreitung beschieden, wie es der Faust Ciartres erleben sollte. So wurde dessen Philosophen-Serie schon zu Lebzeiten durch seinen Landsmann Pierre Aubry (1596 – 1667) kopiert und in eine Reihe von etlichen hundert Porträts berühmter Persönlichkeiten aufgenommen, mit denen er ganz Europa überschwemmte.<sup>73</sup> Von diesem Blatt ist dann wiederum das Titelpuffer des spätesten deutschen Volksbuches abgeleitet, als dessen Verfasser ein *Christlich-Meynender* genannt ist (Kat. 30). Die älteste, 1725 erschienene Ausgabe reproduziert das Bildnis vergrößert in einem Holzschnitt. Schon wenig später erschien eine Ausgabe, der eine in Kupfer gestochene Nachbildung beigegeben war, die wiederum zur Vorlage für die zahllosen Wiederholungen des Bildes im 19. Jahrhundert wurde. Eine Kopie findet sich beispielsweise auch als Titelbild vor dem fünften Stück der *Bibliotheca Acta et Scripta Magica. Nachrichten, Auszüge und Urtheile. Von solchen Büchern und Handlungen Welche Die Macht des Teufels in leiblichen Dingen betreffen*, das 1739 in Lemgo erschien. Sein Herausgeber, David Hauber, läßt seinem »Titul-Kupffer« eine Erläuterung folgen: »Doctor FAUST ist in der Historie der Würckungen des Teufels, und der Zauberey, ein so berühmter Name, daß sein Bildniß auch billig einen Platz in unserer Bibliothec fordert. Da mir nun schon vor geraumer Zeit ein von einem guten Meister gezeichnetes, und in Kupfer gestochenes Bild desselben zu Handen gekommen, so habe ich solches diesem Stück vorsetzen wollen. Nun kan ich zwar nicht sagen, daß Doctor FAUST wirklich also, wie das Bild zeigt, ausgesehen habe; Da aber doch solches Bild wirklich und schon vor vielen Jahren in Kupfer gestochen worden, so wird es unsern Lesern vermuthlich

angenehm seyn, eine copie davon zu sehen und zu haben.« Bemerkenswert in dieser Einleitung ist, daß der Verfasser das in seiner Qualität kaum mehr als mittelmäßige Blatt als von einem »guten Meister gezeichnet« beschreibt. Es scheint, als habe allein der Namenszug Rembrandts, der auf Ciartres Stich erscheint, im 18. Jahrhundert eine Qualität verbürgt, die über jedes objektive Kriterium erhaben war. Die vom Verfasser in bezug auf die Authentizität des Bildes gemachten Einschränkungen greift ein Rezensent auf: »Das mag nun ächt seyn oder nicht, so hat es doch soviel dem vermuthlichen Charakter eines solchen Menschen entsprechendes, daß sich selbst mit Lavatern ein paar Worte darüber reden ließen, denn obgleich die Physiognomie, eben keine Schwarzkünstler Bosheit bezeichnet, so hat sie doch viel taschenspielerische Schalkheit und schadenfrohe Lauerbarkeit.«<sup>74</sup> Dennoch, oder vielleicht gerade deshalb war dem Porträt ein langes Fortwirken beschieden, so daß dieses Bildnis noch den Goetheschen *Faust* überdauerte. So stellten Wilhelm Müller und Ludwig Achim von Arnim es 1818 ihrer Übersetzung von Marlowes Drama voran, und noch 1868 erschien es in der von Manuel Raschke in Leipzig herausgegebenen Serie *Deutsche Männer. Bilder aus der Geschichte des deutschen Volkes von Hermann dem Cherusker bis auf unsere Tage*. Erstaunlicher noch: Der 1931 erschienene *Allgemeine Bildniskatalog* Hans Wolfgang Singers und der 1988 erschienene Porträtkatalog der Herzog-August-Bibliothek zu Wolfenbüttel führen die Nachkommen dieses Porträts zwischen den Bildern historischer Persönlichkeiten, wobei sie es nicht einmal unterlassen, die »genauen« Lebensdaten anzugeben.<sup>75</sup> Das besonders lange Weiterwirken dieses Bildtyps und seine besondere Beliebtheit im 18. Jahrhundert mag sich dabei aus der Tatsache erklären, daß es zeit seiner Existenz als Faust-Porträt mit Rembrandts Namen verknüpft war, von dem man ja noch ein weiteres charakteristisches Faustbild zu haben glaubte (Kat. 104). Anders als bei den populären Bildnissen wurde hier eine tatsäch-

lich eigenhändige Radierung des Meisters in den Faustkontext gestellt. Vermutlich hat keine Radierung Rembrandts zu so vielen Spekulationen Anlaß gegeben wie sein sogenannter *Faust*. Die Interpretation des Blattes ist ausgesprochen schwierig und wird nicht wenig durch die Tatsache verkompliziert, daß sein Titel jeder objektiven Deutung im Wege steht.<sup>76</sup> Im 17. Jahrhundert noch als *de practiserende Alchimist* bezeichnet, wenn man dem 1679 verfaßten Inventar des mit Rembrandt vertrauten Kunsthändlers Clement de Jonghe (1624/25 – 1677) Glauben schenkt,<sup>77</sup> wird das Blatt seit dem 18. Jahrhundert beinahe durchgehend als Faustporträt angesprochen. So listet der Delfter Sammler Valerius Röver im Inventar seiner Kunstsammlung aus dem Jahr 1731 unter Punkt 19 »3 (portretten) van Doctor Faustus« auf.<sup>78</sup> Maßgeblich für die weitere Rezeption des Blattes wurde dann zwanzig Jahre später der Pariser Kunsthändler Edmé-François Gersaint. In dem von ihm herausgegebenen Katalog der Werke Rembrandts wird die Radierung als *Fautrius* geführt, was aber schon in von Pierre Yver herausgegebenen Supplement in *Docteur Faustus* verbessert wurde.<sup>79</sup> Die beiden unterschiedlichen Benennungen wurden von der bisherigen Literatur als gleichwertig behandelt, wobei der in de Jonghes Inventar überlieferte Titel den Vorzug genießt, zeitlich näher an Rembrandt heranzuführen. De Jonghe, der zu Rembrandts Lebzeiten in Amsterdam als Kunsthändler tätig war, hatte in späteren Jahren nicht nur etliche Druckplatten des Meisters in seinem Besitz, sondern wurde möglicherweise sogar von ihm porträtiert.<sup>80</sup> Es darf dabei jedoch nicht übersehen werden, daß das Inventar der Sammlung, das den Titel überliefert, zwei Jahre nach seinem Tode vermutlich von einem anonymen Nachlaßverwalter erstellt wurde.<sup>81</sup> Rövers Benennung hingegen hat den Nachteil, daß sie einer Zeit entstammt, die auch für andere Werke neue Titel erfand, wie beispielsweise den der *Nachtwache* oder den des *Hundertguldenblattes*.<sup>82</sup> Entscheidend aber für die Rezeption der Radierung war unzweifel-

haft, daß 1790 eine Kopie als Titelkupfer von Goethes *Faust. Ein Fragment* erschien (Kat. 105). Seither sehen beinahe alle Interpreten in dem Dargestellten den Faust, zumal Rembrandts Graphik mit den überlieferten Alchymistenszenen des 17. Jahrhunderts nicht zur Deckung zu bringen ist. So zeigen Alchymistendarstellungen meist im verkommenen Ambiente eines baufälligen Hauses als durchgehendes Motiv eine Retorte und ein Feuer. Diese Attribute fehlen auf Rembrandts Radierung. Er scheint vielmehr auf die Tradition der Gelehrten Darstellung zurückzugreifen, indem er seinen Protagonisten mit einem Federkiel in der Hand von einem Buch aufschauen läßt. Auch die Ausstattung des Raumes mit Totenschädel, Himmelsglobus und Büchern gemahnt mehr an eine Studierstube denn an ein chymisches Laboratorium. Den einzigen, wenn auch deutlichen Hinweis auf einen magischen Kontext gibt die scheinbar durch das geschlossene Fenster eindringende Lichterscheinung, die der Gelehrte gebannt fixiert. Den Kopf dieser das Bild beherrschenden Erscheinung bildet ein strahlender Lichtkreis mit eingeschriebenem Anagramm, während ihre Hand auf einen schwebenden Spiegel zu weisen scheint.

Was Rembrandt mit dieser aufwendig gestalteten und bis ins letzte minutiös durchkomponierten Radierung gemeint haben könnte, bleibt bis auf weiteres ein Rätsel. Weder ist die Frage zu klären, ob die Radierung im Auftrag oder für den Kunstmarkt entstand, noch ist es gelungen, die Bedeutung des Anagramms zweifelsfrei zu klären.<sup>83</sup> So sind zwar verschiedene mehr oder weniger überzeugende Vorschläge zur Entschlüsselung der Buchstabenfolge gemacht worden, doch bleibt bis auf weiteres offen, ob Rembrandt sich der Bedeutung bewußt war oder ob es ihm eine magische Formelhaftigkeit bedeutete, die keiner Entschlüsselung bedurfte.<sup>84</sup>

Einige Überzeugungskraft immerhin hat der hochkomplexe Entschlüsselungsversuch Martin Bojanowskis:<sup>85</sup> Im Zentrum der Lichterscheinung ist das Christus-

symbol »INRI« [Jesus Nazarenus Rex Judaeorum] zu lesen, wobei diese Initialen durch die Balken eines Andreaskreuzes getrennt werden. Der vorgegebenen Ordnung dieser Buchstaben folgend, ergeben sich im inneren Kranz des Zeichens die Worte »ADAM TE DAGERAM«, im äußeren Kranz steht »AMRTET ALGAR ALGASTNA«. Das läßt sich als ein komplexen Regeln folgendes lateinisches Anagramm interpretieren: Im inneren Kranz sind nur die Buchstaben der ersten Silbe des letzten Wortes miteinander vertauscht; es ergibt sich »ADAM TE ADGERAM« – »Mensch, ich werde dich hinführen« (wobei das Ich Christus ist). Dieser Satz wird deiktisch ergänzt durch die Hand an der linken Seite des Zeichens, deren Zeigefinger auf den schimmernden Spiegel weist. Diese Hand und der Satz im inneren Kranz geben die Anweisungen zur Entschlüsselung der Worte des äußeren Ringes: Im Spiegel würden die Worte seitenverkehrt erscheinen und wären zunächst von rechts nach links zu lesen. Die vertauschten Buchstaben der lokativen Präposition »ad« fordern Buchstabenumkehrung zusammengehöriger Wortsilben, denn der Text ist bustrophedon (d.h.: abwechselnd links- und rechtsläufig) angeordnet. Aus einem Grund, der später deutlich werden wird, ist der richtige Anfangsbuchstabe »T« an die dritte Stelle gerutscht (seine Position wird durch die drei Kreuze am rechten Rand des Kranzes bezeichnet). Dieser Satz lautet dann: »TANGAS LARGA LATET AMR«. Nur ein Buchstabe fehlt, um das letzte Wort zu vervollständigen – es ist das »O«, im Christentum Symbol der ewigen, allumfassenden Liebe, das das magische Zeichen als Ganzes selbst bildet. »TANGAS LARGA LATET AMOR« – »Vieles magst du berühren, verborgen bleibt dir die Liebe« [Gottes], liest Bojanowski. Und der Text mußte mit einem »A« beginnen, um zusammen mit dem den Text umschließenden »O« die Worte Christi aus der Offenbarung des Johannis in ein Bild umzusetzen: »Ich bin das A und das O, der anfang und das ende, der erste und der letzte.« (Offenbarung 22, 13)

Bemerkenswert ist, daß beinahe alle Interpreten, die sich mit dem Blatt auseinandersetzen, von der Vorstellung geleitet wurden, daß es sich bei dem älteren Mann um Faust handeln müsse. So trachtete man schon zu Beginn unseres Jahrhunderts, in der literarischen Faustüberlieferung eine mögliche Vorlage ausfindig zu machen. Diesen Bemühungen war wenig Erfolg beschieden, auch wenn Marlowes Faustdrama zu Rembrandts Zeit in Amsterdam aufgeführt wurde.<sup>86</sup> Eine Illustration dieses Stückes, die auf die Darstellung des Teufels verzichtet, scheint jedoch undenkbar,<sup>87</sup> weshalb die neuere Rembrandt-Forschung von einer Deutung des Blattes als Faustdarstellung Abstand genommen hat.<sup>88</sup> Auffällig aber ist, wie gut Rembrandts Bildfindung zu Goethes Beschreibung der Erscheinung des Erdgeistes zu passen scheint. Schon Goethe, der einen Abzug des Blattes besaß,<sup>89</sup> hat das offensichtlich gesehen. So schrieb er am 2.6.1819 an den Grafen Brühl: »Diese Darstellung des Erdgeistes stimmt im ganzen mit meinen Absichten überein. Daß er durch's Fenster hereinsieht, ist gespensterhaft genug. Rembrandt hat diesen Gedanken auf einem radirten Blatte sehr schön benutzt.«<sup>90</sup> Er bezog sich damit auf ein Schreiben des Grafen, der ihn wenige Tage zuvor über den Stand der Vorbereitungen für die erste Bühnenaufführung informiert hatte. Es sei geplant, schrieb dieser, den nach Goethes Gesichtszügen gebildeten Erdgeist als monumentalen Kopf durch ein Fenster in der Bühnenrückwand zu projizieren.<sup>91</sup> Auch knappe dreißig Jahre zuvor mag Goethe seine Ideen in ähnlicher Weise in der Radierung Rembrandts vorgebildet gefunden haben, so daß er bei dem Schweizer Maler und Kupferstecher Johann Heinrich Lips (1758 – 1817) eine Kopie in Auftrag gab.<sup>92</sup> Sicher mag dazu seine stets unverhohlene Bewunderung für Rembrandt, den großen Meister des 17. Jahrhunderts, beigetragen haben.<sup>93</sup>

Lips hat sich in der Komposition seines Nachstiches eng an das Vorbild gehalten, und selbst die Lichterscheinung ist getreu-

estens wiedergegeben.<sup>94</sup> Dennoch werden, besonders in der graphischen Ausführung, deutliche Unterschiede sichtbar. So trachtete er nicht danach, in ›Rembrandts Manier‹ zu arbeiten – was zu seiner Zeit in Mode war<sup>95</sup> –, sondern zeichnete auch bei dem großen Holländer nur genial Angedeutetes akribisch aus. Der augenfälligste Unterschied zum Original liegt aber wohl darin, daß er Rembrandts ›Faust‹ andere Gesichtszüge verleiht. Die Physiognomie, mit Hakennase und wildem Bart, scheint aus einer Symbiose der von Ciartres und dem Volksbuch des *Christlich-Meynenden* überlieferten Abbilder und der tradierten Vorstellung vom greisen Gelehrten gewonnen. Das von Lips radierte Blatt erscheint heute beinahe als Parodie, sowohl auf Rembrandts Radierung wie auf Goethes *Faust. Ein Fragment*. Deshalb wurde auch mit Blick auf diesen Stich in der Literatur gern Goethes Brief zitiert, den er 1805, im Rahmen der Absprachen über die Drucklegung des *Faust I*, an Cotta sandte.<sup>96</sup> Deutlich bringt er hier seine Abneigung gegen die Beigabe einer Illustration zum Ausdruck: »Den Faust, dächt' ich geben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk. Es ist schwer, daß etwas geleistet werde, was

dem Sinne und dem Tone nach zu einem Gedicht paßt. Kupfer und Poesie parodieren sich gewöhnlich wechselweise. Ich denke, der Hexenmeister soll sich allein durchhelfen.« Wenn auch keine Äußerungen Goethes über diese Radierung bekannt sind, so ist doch davon auszugehen, daß er mit der Arbeit zufrieden war. Stets hatte er doch eine hohe Meinung von Lips als Kupferstecher;<sup>97</sup> zudem hätte er wohl auch gegen die Veröffentlichung votiert, wenn ihm die Darstellung mißfallen hätte. Vielmehr ist wohl anzunehmen, daß alles, was in diesem Stich als Abweichung vom Original erscheint, Goethe veränderungswürdig erschien und in seinem Sinne geändert ist. Zudem stand zu dieser Zeit der Reproduktionsstich in höchster Blüte, und hätte Goethe sich gewünscht, das Rembrandtblatt unverändert als Verkleinerung zu bekommen, so wäre dies sicher möglich gewesen.<sup>98</sup>

Als aber im Jahre 1808 sein *Faust I* ohne jeden Bildschmuck erschienen war, konnte Goethe nurmehr tatenlos zusehen, was die Illustratoren aus seiner ›Tragödie‹ machten. Von nun an konnte keine Rede mehr davon sein, daß sich der Hexenmeister alleine durchhelfen sollte.

Kat. 100  
 Johann Spies  
 Ravens 1600 – 1658 Paris  
 LE DOCTEUR EN THEOLOGIE  
 Amsterdam ca. um 1555  
 Radierung, 117 x 106 mm  
 Zeichner: LE DOCTEUR EN THEOLOGIE  
 aben: Radierer in  
 Weimar, SWK, HAAR  
 1991, P. 122 – 19

Der Kupferstecher und Verleger Johann Spies war wie sein Konkurrent Caspar Degl. Kat. 101, auf die regelmäßige Produktion von Übersetzungen und Porträts spezialisiert.<sup>98</sup> Sein DOCTEUR EN THEOLOGIE erschien in einer Serie, die unter dem Titel *Historische Beschrijvinge Ende afbeeldinge der voorneemste Hoofft Ketteren* in Buchform publiziert wurde. Die Blätter dieser Serie wurden jedoch, gemeinsam mit dem Porträt des Faust, von Anfang an auch einzeln vertrieben.<sup>100</sup> Im Jahre 1666 wurde das Blatt mit *Faust und Mephistopheles* einer um verschiedene Bildnisse vermehrten Neuauflage des Buches beige-

Kat. 101  
 Christoffel van Sichem d.Ä.  
 Amsterdam 1546 – 1624 Amsterdam  
*Faust und Mephistopheles*, 1608  
 Kupferstich, 158 x 130 mm<sup>99</sup>  
 Bez. u.r.: CVSichem Inuen: sculp: et excudit  
 Düsseldorf, GMD,  
 Inv. Nr. KK 1855

Entwurf und Ausführung dieses frühen Faust-Porträts stammen von dem Amsterdamer Kupferstecher und Formschneider Christoffel van Sichem. Es entstand im Zusammenhang mit einer Serie von sieben Bildnissen von Wiedertäufern und anderen »Ketzern«, die 1608 unter dem Titel *Historische Beschrijvinge Ende afbeeldinge der voorneemste Hoofft Ketteren* in Buchform publiziert wurde. Die Blätter dieser Serie wurden jedoch, gemeinsam mit dem Porträt des Faust, von Anfang an auch einzeln vertrieben.<sup>100</sup> Im Jahre 1666 wurde das Blatt mit *Faust und Mephistopheles* einer um verschiedene Bildnisse vermehrten Neuauflage des Buches beige-



geben, die unter dem Titel *Beschreibung und abbildunge der fürnembste Haupt-Ketzer* in Middelburg erschien.<sup>101</sup> Dem verhältnismäßig jungen Faust hat van Sichem den in eine Mönchskutte gewandeten Mephisto gegenübergestellt. Diese Darstellung geht wahrscheinlich auf das 1587 von Johann Spies verlegte älteste Volksbuch (Kat. 27) zurück, das der Künstler während seines Aufenthaltes in Basel (1568 – 1598) kennengelernt haben mag. Sichem illustriert den Anfang des fünften Kapitels, in welchem Faust dem Mephisto auferlegt, daß, »so oft er jn forderte, er jm in gestalt vnd Kleydung eines Franciscaner Münchs, mit einem Glöck-

lin erscheinen solte, vnd zuvor etliche Zeichen geben, damit er am Geläut könnte wissen, wenn er daher komme.«<sup>102</sup> Eine vergleichbare Illustration findet sich in der Titelvignette eines 1588 anonym erschienenen Volksbuch-Raubdruckes.<sup>103</sup> Auch für die drei im Hintergrund gezeigten Szenen läßt sich das deutsche Volksbuch als Quelle anführen. Neben der Beschwörung des Teufels und der Unterzeichnung des Kontraktes ist Fausti Höllenfahrt gezeigt, wo der auf einem Sessel sitzende Schwarzkünstler von einem »Teuffelischen Wurmb« in die Hölle getragen wird.<sup>104</sup> N.B.



Kat. 103  
 Baltazar Montcornet  
 Rouen um 1600 – 1668 Paris  
*LE DOCTEUR FAVSTE PHILOSOPHE,*  
*Alemand etc., um 1655*  
 Radierung, 137 x 106 mm  
 Bezeichnet: LE DOCTEUR FAVSTE [...] oben: Rembrandt in Weimar, SWK, HAAB, Sign. F 9228 – 39

Der Kupferstecher und Verleger Baltazar Montcornet war, wie sein Konkurrent Ciartres (vgl. Kat. 102), auf die serienmäßige Produktion von Ornamentstichen und Porträts spezialisiert.<sup>111</sup> Sein *DOCTEUR FAVSTE* erschien in einer Serie, die unter dem Titel *Tableau historique [...] les illustres Francois et étrangers* 643 Portraits berühmter Männer und Frauen vereinigte.<sup>112</sup> Auch für dieses vermeintliche Bildnis des berühmten Schwarzkünstlers diente ein anonymes niederländisches Studienblatt aus dem Umkreis Rembrandts als Vorlage.<sup>113</sup>

Diesem ›Philosophen‹ war zwar kein so langes Nachleben und solche Verbreitung beschieden, wie es der Faust Ciartres erleben sollte, doch gibt es einen deutlichen Hinweis darauf, welchen Bedeutungswandel die volkstümliche Faustsage binnen eines Jahrhunderts im kollektiven Bewußtsein der mitteleuropäischen Kulturwelt durchgemacht hatte. Aus dem landfahrenden Schwarzkünstler, den die Volksbücher beschreiben, wurde nur etwa ein Jahrhundert später ein bedeutender Philosoph, der sich in Porträtserien in der Gesellschaft von Königen und Weisen fand.

N.B.





Kat. 104  
Rembrandt Harmensz. van Rijn  
Leiden 1606 – 1669 Amsterdam  
Der sogenannte *Dr. Faustus* [um 1652]  
Radierung, 210 x 160 mm<sup>114</sup>  
Unbezeichnet  
Düsseldorf, GMD,  
Inv. Nr. KK 1853

Vermutlich sind keiner Radierung Rembrandts so viele Deutungsversuche zuteil geworden wie seinem sogenannten *Faust*.<sup>115</sup> Im 17. Jahrhundert noch als *de practiserende Alchimist* bezeichnet, wenn man dem 1679 verfaßten Inventar des mit

Rembrandt vertrauten Kunsthändlers Clement de Jonghe (1624/25 – 1677) Glauben schenkt,<sup>116</sup> wird das Blatt seit dem 18. Jahrhundert beinahe durchgehend als Faustporträt angesprochen. So nennt es der Delfter Sammler Valerius Röver 1731 in einem Inventar *Doctor Faustus*,<sup>117</sup> und auch der erste *Ceuvre*katalog der Radierungen Rembrandts führt es unter diesem Namen.<sup>118</sup> Für die Rezeption der Radierung entscheidend war, daß 1790 eine Kopie als Titelpuffer von Goethes *Faust*fragment erschien (Kat. 105).

Rembrandts Graphik geht ikonographisch auf die Tradition der Studierstu-

bendarstellung zurück. Gezeigt ist ein Gelehrter, der mit einem Federkiel in der Hand von einem Buch aufschaut. Sein Blick ist dabei auf eine scheinbar durch das geschlossene Fenster eindringende Lichterscheinung gerichtet. Den Kopf dieser das Bild beherrschenden Erscheinung bildet ein strahlender Lichtkreis mit eingeschriebenem Anagramm, während ihre Hand auf einen schwebenden Spiegel deutet.

Was Rembrandt mit dieser aufwendig gestalteten und bis ins letzte minutiös durchkomponierten Radierung gemeint haben könnte, bleibt bis auf weiteres ein Rätsel. Weder ist die Frage zu klären, ob die Radierung im Auftrag oder für den Kunstmarkt entstand, noch ist es gelungen, die Bedeutung des Anagramms zweifelsfrei zu klären.<sup>119</sup> Die Deutung dieses rätselhaften Blattes wird wohl bis auf weiteres offen bleiben.

Der immerhin überzeugendste Dechiffrierungsversuch stammt von Martin Bojanowski.<sup>120</sup> Er liest die Buchstaben der Lichterscheinung als komplexes lateinisches Anagramm, das »Vieles magst du berühren, verborgen bleibt dir die Liebe [Gottes], bedeutet. Insgesamt verweist der Text laut Bojanowski auf die Worte Christi, Offenbarung 22, 13: »Ich bin das A und das O, der anfang und das ende, der erste und der letzte.« (Dazu hier S. 196 f.)

N.B./M.

Kat. 105  
 Johann Heinrich Lips  
 Kloten 1758 – 1817 Zürich  
 Faust im Studierzimmer, 1789  
 Radierung, 109 x 665 mm  
 Frontispiz zu: *Goethe's Schriften*, Bd. 7,  
*Faust. Ein Fragment*. Ächte Ausgabe.  
 Leipzig: Göschen 1790. 8°  
 Weimar, SWK, HAAB,  
 Inv. 10-77/49

Für die erste Ausgabe seines *Faust* gab Goethe bei dem Zürcher Kupferstecher Johann Heinrich Lips ein Frontispiz in Auftrag, das in Anlehnung an Rembrandts sogenannten ›Dr. Faust‹ gestaltet ist (vgl. Kat. 104). Lips hat sich in der Komposition seiner Radierung eng an das Vorbild gehalten, ohne jedoch den lockeren, zeichnerischen Strich der Vorlage nachzuahmen.<sup>121</sup> In Rembrandts Blatt nur Angedeutetes arbeitet er akribisch aus. Bei aller Genauigkeit der Übernahme, die sich besonders in der buchstabengetreuen Wiedergabe der Lichterscheinung offenbart, verleiht Lips dem Magier andere Züge. Die Physiognomie, mit Hakennase und wildem Bart, scheint aus einer Symbiose der von Ciartres und dem Volksbuch des Christlich-Meynenden überlieferten Abbilder und der tradierten Vorstellung vom greisen Gelehrten gewonnen.

Am 3.3.1790 sandte Goethe die Druckplatte, an der Lips im Dezember gearbeitet hatte, an seinen Verleger Göschen, der ihm am 25.6. zehn Belegexemplare zukommen ließ.<sup>122</sup>

Wenn auch keine Äußerungen Goethes über diese Radierung bekannt sind, so ist doch davon auszugehen, daß er mit der Arbeit zufrieden war. Stets hatte er doch eine hohe Meinung von Lips als Kupfer-



stecher,<sup>123</sup> zudem hätte er wohl auch gegen die Veröffentlichung votiert, wenn ihm die Darstellung mißfallen hätte. Vielmehr ist wohl anzunehmen, daß alles, was in diesem Stich als Abweichung vom Original erscheint, Goethe veränderungswürdig erschien und in seinem Sinne geändert

ist. Zudem stand zu dieser Zeit der Reproduktionsstich in höchster Blüte, und wäre Goethe daran gelegen gewesen, das Rembrandtblatt unverändert, einfach als Verkleinerung zu bekommen, so wäre dies sicher möglich gewesen.<sup>124</sup> (Vgl. Kat. 39) N.B.

- 1 Zit. nach Kat. Göttingen 1981, S. 55.
- 2 WA IV/19, S. 77.
- 3 Vgl. auch Fritz 1915, S. 301 f., Ausgaben C a1, C 1. Vgl. auch Wegner 1962, S. 12, Abb. 1-3.
- 4 Engel 1887, S. 1.
- 5 RDK, Bd. 7, Sp. 851.
- 6 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. 437.
- 7 Abb. der Illustrationen bei Neubert 1932, S. 28.
- 8 Neubert 1932, S. 31. – Wegner 1962, Abb. 1-3.
- 9 Dieses Schema variieren auch die Titelholzschnitte der Wagnerbücher, die in der Hauptszene meist ebenfalls Teufel und Gelehrten im Disput zeigen.
- 10 Vgl. S. 98 f.
- 11 Vgl. Wegner 1962, S. 17 f.
- 12 Der Titelkupfer der französischen Ausgabe des Faust-Volksbuches von 1667 stellt die Szene des Paktes zwischen Faust und Mephisto dar. Vgl. Wegner 1962, S. 29.
- 13 Abb. bei Neubert 1932, S. 32. Vgl. Van 't Hooft 1926, S. 118 ff.
- 14 Van 't Hooft 1926, S. 118 ff.
- 15 Diese Art der Zweitverwendung von Illustrationen wurde schon von Payer von Thurn 1919, S. 3 richtig als »verspäteter Ausläufer der mittelalterlichen Geschichtsauffassung« gedeutet, »die das Individuelle vollständig übersah und nur auf das Typische ausging«, wobei er die »Schedelsche Weltchronik« als treffendes Bsp. anführt.
- 16 Der Holzschnitt erschien erstmals 1592 in dem in Dordrecht gedruckten »Schadt-Boeck der Historien [...] door P. Bosteau«. Vgl. Van 't Hooft, S. 119.
- 17 Vgl. Van 't Hooft 1926, S. 138.
- 18 Diese ikonographische Auswahl wurde im illustrierten Volksbuch im wesentlichen bis ins 19. Jahrhundert beibehalten. Vgl. dazu Wegner 1962, S. 15.
- 19 Vgl. dazu Neubert 1932, S. 33 ff., der den Text-Bild-Zusammenhang verschiedener holländischer Volksbücher darlegt.
- 20 Van 't Hooft 1926, S. 137 ff. zählt zwischen 1592 und ca. 1800 insgesamt 27 verschiedene Ausgaben, von denen einige bis zu sechs Auflagen erlebten.
- 21 Vgl. Schenkeveld-van der Dussen 1993/94, S. 55, Anm. 1.
- 22 Schama 1988, S. 17.
- 23 Die »Einfalt« ist hier dem Hund zugeordnet und die »Klugheit« dem Schaf, anstatt umgekehrt.
- 24 Die Tatsache aber, daß von diesem Buch nie eine teure, mit Kupferstichen illustrierte Ausgabe erschien, mag ein Hinweis darauf sein, daß sich das Interesse an dieser Sage auf die unteren Kreise der Gesellschaft beschränkte.
- 25 Ein typisches Beispiel für einen »belesenen« Künstler ist der zu seiner Zeit nicht über die Maßen prominente Maler Jan Saendredam, der eine Bibliothek von 424 Werken hinterließ. Vgl. Schwartz/Bok 1989, S. 181 ff.
- 26 Widman 1599, Buch 1, Kap. 41, S. 310. Zur Bildvorstellung von Aesop vgl. Kat. Hannover 1984, S. 26, Abb. 16.
- 27 Widman 1599, Buch 3, Kap. 21, S. 192.
- 28 Zu van Sichem vgl. Hollstein, Bd. 27, S. 7 ff.
- 29 Zur Editions-geschichte vgl. Leendertz 1921, S. 146 ff. – Wijnman 1929, S. 236. – Forster 1983, S. 69 ff. – Hollstein, Bd. 27, Nr. 33-50.
- 30 Forster 1983, S. 69.
- 31 Eine vergleichbare Illustration dieser Szene findet sich in der Titelvignette eines 1588 anonym erschienenen Nachdruckes des Volksbuches. Abb. bei Neubert 1932, S. 31.
- 32 Zu van Sichems Aufenthalt in Basel vgl. Forster 1983.
- 33 Spies 1587, S. 18 f.
- 34 Vgl. Spies 1587, S. 7, 20 u. 83 f.
- 35 Die als brennende Architekturkulisse aufgefaßte Hölle begegnet bei zahlreichen Malern in der Nachfolge des Hieronymus Bosch (um 1450-1516). Vgl. Unverfehrt 1980, Abb. 221, 225, 241, 243 u.a. Vgl. auch Harbison 1976, S. 37 ff.
- 36 Abb. bei Van 't Hooft 1926, S. 122.

- 37 Zu Matham vgl. Hollstein, Bd. II, S. 212. – Thieme/Becker, Bd. 24, S. 237. – Wurzbach 1910, Bd. 2, S. 37.
- 38 Spies 1587, S. 189 ff.
- 39 Vgl. die Abb. bei Neubert 1932, S. 34 ff. Vgl. auch Van 't Hooft 1926, S. 115.
- 40 Vgl. Gudlaugsson 1938, S. 17 f.
- 41 Zum Zusammenhang der Hieronymus-Ikonographie mit dem Gelehrtenbildnis vgl. Kanz 1992, S. 25 ff.
- 42 Vgl. Sabine Schulze, in: Kat. Frankfurt a.M. 1993/94, S. 15.
- 43 Vgl. Görel Cavalli-Björkman, in: Kat. Frankfurt a.M. 1993/94, S. 49 ff.
- 44 Vgl. Hayum 1985.
- 45 Gudlaugsson 1938, S. 18.
- 46 Schon Gudlaugsson 1938, Anm. 28 wies darauf hin, daß Mathams Zeichnung offensichtlich an Hieronymus Darstellungen von Jan Massys (1509 – um 1575) und Marinus van Reymerswaele (um 1490 – nach 1567) angelehnt ist. Vgl. zu diesen Darstellungen Harbison 1976, S. 82 ff.
- 47 Die von Wegner 1962, S. 13 ff. behauptete Abhängigkeit der Darstellung Mathams von einer beliebigen Gelehrten Darstellung in einem deutschen Stammbuch erscheint im Hinblick auf die gezeigten Zusammenhänge mit der Ikonographie des Hl. Hieronymus wenig überzeugend.
- 48 Leendertz 1921, S. 143.
- 49 Vgl. dazu Van 't Hooft 1926, S. 115 f.
- 50 Busken-Huet 1887, Bd. 2, S. 224.
- 51 Zu verschiedenen Faustspielen des niederländischen 17. Jahrhunderts vgl. Van 't Hooft 1926, S. 94 f.
- 52 Vgl. Koßmann 1910, S. 169.
- 53 Koßmann 1910, S. 87.
- 54 Daß die Faustsage in den Niederlanden durch das Theater verbreitet wurde, belegt nicht zuletzt eine Zeichnung des Pieter Jansz. Quast (1606 – 1647). Vgl. Wegner 1962, S. 26 ff.
- 55 Abb. Neubert 1932, S. 62.
- 56 Vgl. Payer von Thurn 1919, S. 14, Taf. 22, der eine ganze Anzahl solcher Fälle aufführt.
- 57 Vgl. den Hinweis von Gerhard Stumme bei Neubert 1932, S. 62.
- 58 Vgl. Linde 1886, S. III f.u. II.
- 59 Abb. bei Wegner 1962, S. 34.
- 60 Moehsen 1771, S. 18.
- 61 Zu Langlois vgl. Thieme/Becker, Bd. 22, S. 348 f.
- 62 Zu David vgl. Thieme/Becker, Bd. 8, S. 456.
- 63 Schon Payer von Thurn 1919, S. 5 schrieb: »Daß das Blatt von der Hand van Vliets herrührt, dafür haben wir, solange nicht ein Abdruck mit der Signatur auftaucht keinen Beweis.« Vgl. zu dieser Frage zusammenfassend Hollstein, Bd. 41, Nr. 25.
- 64 Zu van Vliet vgl. Hollstein, Bd. 41, S. 145.
- 65 Im ersten Zustand ist die Radierung unbezeichnet. Vgl. Hollstein, Bd. 41, Nr. 25. In späteren Zuständen trägt sie die von Rembrandt selbst bis in das Jahr 1633 verwandte Bezeichnung RHL = Rembrandus Hermanni Leidensis.
- 66 Rudolf Payer von Thurn gebührt das Verdienst, diese Genese aufgedeckt zu haben, die von der neueren Forschung nur in Details korrigiert wurde. So ging er, dem damaligen Kenntnisstand entsprechend, fälschlich davon aus, daß es sich bei der Gemäldevorlage um ein Werk Rembrandts handelte. Vgl. Payer von Thurn 1919, S. 2 ff.
- 67 Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Privatbesitz. Ehemals Slg. Lennox, Downtown Castle Ludlow. Vgl. Rembrandt Corpus, Bd. 1, Nr. C 6, S. 483 – 487; Bd. 2, S. 848 – 855.
- 68 Am 18. Januar 1669 ist im Nachlaß des Laurens Mauritzsz. Douci in Amsterdam unter Nr. 36 »Een Josep en Maria van Gerrit Douw en Flinck-f 10,-« erwähnt. Vgl. Bredius 1915 – 22, Bd. 2, S. 423.
- 69 Wurzbach 1910, Nachträge, S. 56.
- 70 Möglicherweise galt aber auch ein Werk aus Rembrandts Umkreis als ebenso authentisch wie ein eigenhändiges. Nicht zuletzt hat Rembrandt sogar Schülerarbeiten durch seine Signatur geadelt. Vgl. Kat. Göttingen 1993, S. 42. Es spricht dabei nichts für die häufig ausgesprochene Vermutung

- (vgl. zuletzt Mahal 1983, S. 107), daß es sich bei dem Dargestellten um Rembrandts Vater handelt.
- 71 Vgl. dazu Payer von Thurn 1919, S. 2.
- 72 Payer von Thurn 1919, S. 3.
- 73 Ebd., S. 9.
- 74 Zit. nach Blümlein 1896, S. 190.
- 75 Vgl. Singer 1931, S. 15, Nr. 23719 und Motzfeld 1988, S. 191, Nr. A 6353.
- 76 Einen Überblick über die verworrene Forschungsgeschichte gibt Van de Waal 1964, S. 45 ff., bes. S. 48. Vgl. Carstensen/Henningsen 1988. Eine gute Zusammenfassung bieten Carstensen 1993, S. 95 - 123 u. Barbara Welzel in Kat. Berlin 1991, Nr. 33.
- 77 Hofstede de Groot 1906, S. 408, Nr. 33.
- 78 Carstensen/Henningsen 1988, S. 290.
- 79 Gersaint 1751, S. 195; Yver 1756, S. 75.
- 80 Zu de Jonghe u. Rembrandt vgl. zuletzt Hinterding 1993/94, S. 260 ff. Zu seiner Tätigkeit als Kunsthändler vgl. Kat. Göttingen 1989, S. 98.
- 81 Carstensen/Henningsen 1988, S. 290.
- 82 B. Welzel in Kat. Berlin 1991, Nr. 33. Zum Hundertguldenblatt vgl. Kat. Berlin 1991, Nr. 30; zur Nachtwache vgl. Rembrandt Corpus, Bd. 3, Nr. A146.
- 83 Vgl. Carstensen 1993, S. 95 - 123; Carstensen/Henningsen 1988, S. 290 ff. - Van de Waal 1964, S. 9 ff. - Behling 1964, S. 57 ff.
- 84 Vgl. B. Welzel in Kat. Berlin 1991, Nr. 33.
- 85 Vgl. zum folgenden Bojanowski 1938 und Bojanowski 1956.
- 86 Leendertz 1921, S. 143.
- 87 Vgl. z.B. den Faust Jacob Mathams (Abb. 45). Vgl. auch Van de Waal 1964, Abb. 1 - 3.
- 88 Vgl. zuletzt Carstensen 1993, S. 95 ff.
- 89 Schuchardt 1848, Bd. 1, S. 177, Nr. 322.
- 90 WA IV/ 31, S. 163.
- 91 Vgl. Schöne 1994, S. 217.
- 92 Zu Lips vgl. Kat. Coburg 1989.
- 93 Münz 1934, S. 89 - III versammelt Goethes schriftliche und mündliche Äußerungen über Rembrandt.
- 94 Vgl. Kat. Coburg 1989, Nr. 80, S. 160 f.
- 95 Zum Arbeiten in Rembrandts Manier: vgl. Kat. Bremen 1987.
- 96 WA IV/19, S. 77.
- 97 Kat. Coburg 1989, S. 160 f.
- 98 Vgl. dazu Münz 1934, S. 66.
- 99 Hollstein, Bd. 27, Nr. 51a.
- 100 Vgl. Van 't Hooft 1926, S. 112. - Forster 1983, S. 69.
- 101 Zur Editionsgeschichte dieser Serie vgl. Leendertz 1921, S. 146 ff. - Wijnman 1929, S. 236. - Forster 1983, S. 69 ff. - Hollstein, Bd. 27, Nr. 33 - 50.
- 102 Spies 1587, S. 18 f.
- 103 Abb. bei Neubert 1932, S. 31.
- 104 Spies 1587, S. 7, 20 u. 83 f.
- 105 Zu Langlois vgl. Thieme/Becker, Bd. 22, S. 348 f.
- 106 Vgl. dazu Payer von Thurn 1919, S. 2.
- 107 Zu David vgl. Thieme/Becker, Bd. 8, S. 456.
- 108 Van Vliets' Autorschaft wird neuerdings bezweifelt. Vgl. dazu Hollstein, Bd. 41, Nr. 25.
- 109 Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Privatbesitz. Ehemals Slg. Lennox, Downtown Castle Ludlow. Vgl. Rembrandt Corpus, Bd. 1, Nr. C 6, S. 483 - 87; Bd. 2, S. 848 - 855.
- 110 Am 18. Januar 1669 ist im Nachlaß des Laurens Mauritsz. Douci in Amsterdam unter Nr. 36 Een Josep en Maria van Gerrit Douw en Flinck-f 10,- erwähnt. Vgl. Bredius 1915 - 22, Bd. 2, S. 423.
- 111 Thieme/Becker, Bd. 25, S. 57.
- 112 Der genaue Titel zitiert bei Payer von Thurn 1919, S. 19.
- 113 Vgl. Björklund 1968, Rej. 55.
- 114 B. 270, III; Hollstein, Nr. 260, III.
- 115 Einen Überblick über die verworrene Forschungsgeschichte gibt van de Waal 1964, S. 45 ff. Vgl. A. Carstensen 1993, S. 95 - 123. Eine gute Zusammenfassung bietet Barbara Welzel in Kat. Berlin 1991, Nr. 33.
- 116 Hofstede de Groot 1906, S. 408, Nr. 33.
- 117 Carstensen/Henningsen 1988, S. 290.

- 118 Gersaint 1751, S. 195 bezeichnet die Radierung als *Fautricus*. Im Supplement wird diese Bezeichnung durch Yver 1756, S. 75 in *Docteur Faustus* verbessert.
- 119 Vgl. Carstensen 1993, S. 95 – 123. – Carstensen / Henningsen 1988, S. 290 ff. – Van de Waal 1964, S. 9 ff. – Behling 1964, S. 57 ff.
- 120 Vgl. zum folgenden Bojanowski 1938 und Bojanowski 1956.
- 121 Lips trachtet offensichtlich nicht danach, in ›Rembrandts Manier‹ zu arbeiten, was zu seiner Zeit in Mode war. Vgl. Kat. Bremen 1987.
- 122 Kat. Coburg 1989, Nr. 80.
- 123 Kat. Coburg 1989, S. 160 f.
- 124 Vgl. dazu Münz 1934, S. 66.